Pequeno organon para o teatro (1948)

Pequeno Organon para o teatro[1]:

Prólogo

Seguidamente, iremos analisar qual será o teor de uma estética que se baseie em determinada forma de representar, a que, já de algumas dezenas de anos a esta parte, se tem estado a dar realização prática. Nas ocasionais observações e conclusões teóricas e nas indicações técnicas, publicadas sob forma de comentários às peças do autor, o problema estético apenas foi aflorado de um modo acidental e relativamente desinteressado. Nelas, vemos uma determinada espécie de teatro alargar e restringir a sua função social, completar ou seleccionar os seus meios artísticos, e estabelecer-se ou afirmar-se no campo da estética, quando tal vinha a propósito, menosprezando as prescrições então vigentes — quer elas fossem de natureza moral, quer dissessem respeito ao gosto artístico —, ou invocando-as em seu benefício, conforme a sua posição de combate. Era com discrição que defendia, por exemplo, o seu pendor social — apontando tendências sociais em obras geralmente consagradas e utilizando apenas o argumento de serem estas as tendências então aceitas. Caracterizava o esburgamento de todos os valores culturais, na produção contemporânea, como um indício de decadência; acusava os recintos de diversão nocturna de se terem degradado e passado a ser mais um ramo do comércio burguês de estupefacientes. As falsas reproduções da vida real que eram efectuadas nos palcos, incluindo as do chamado naturalismo, levaram-no a solicitar reproduções cientificamente exactas, e o insípido espírito de «iguaria», de deleite sensaborão através dos olhos e da alma, fê-lo exigir a excelente lógica da tabuada. Este teatro rejeitou, com desdém, o culto do belo, culto então alimentado a par de uma aversão ao saber e de um desprezo pelo útil; e o que o induziu a essa renúncia foi, sobretudo, a circunstância de, à data, não se estar já a produzir nada de belo. Aspirava-se a um teatro próprio de uma época científica e, como era demasiado penoso para os planeadores desse teatro requisitar ou furtar do arsenal dos conceitos estéticos vigentes sequer apenas o bastante para manter os estetas da imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar afirmando o seguinte propósito: «extrair do instrumento de prazer um objecto didáctico e reformar determinadas instituições tornando-as de locais de diversão órgãos de divulgação» *(Notas sobre a ópera), ou* seja, emigrar do reino do aprazível. A estética, legado de uma classe depravada que se tornara parasitária, encontrava-se num estado tão deplorável que um teatro que preferisse apodar-se de *thaëter* logo adquiria, por si, tanto prestígio como liberdade de acção. No entanto, o que então se praticava como teatro de uma época cientifica não era ciência, mas sim teatro, e toda essa porção de inovações, surgidas num período em que não havia possibilidade de demonstração prática (no período nazi e durante a guerra) faz que se torne premente analisar qual a posição deste género de teatro adentro da estética, ou, então, determinar os traços de uma estética adequada a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria da distanciação fora de uma perspectiva estética.

Poder-se-ia delinear, mesmo, hoje em dia, uma estética das ciências exactas. Já Galileu falava da elegância de certas fórmulas e do humor das experiências, Einstein atribui ao sentido da beleza uma função de descoberta e o físico atómico R. Oppenheimer enaltece a atitude científica afirmando que ela «tem uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra».

Chegou a altura de rebatermos, por muito que pese ao comum das pessoas, o nosso propósito de emigrar do reino do aprazível e de manifestarmos, por muito que pese ainda a maior número de pessoas, o nosso propósito de assentarmos, de ora avante, arraial neste reino. Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos compraz.

[1] Tradução de Fiama Hasse Pais Bandão in BERTOLT BRECHT, *Estudos sobre teatro, para uma arte dramática não-aristotélica,*Lisboa, Portugália Editora, 1964. Os aditamentos são traduzidos do francês por Luís Varela.

1

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objectivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno.

2

Se quiséssemos ampliar o conteúdo da expressão, poderíamos incluir nela, também, os acontecimentos ocorridos entre homens e deuses, mas, como apenas nos interessa determinar o seu sentido restrito, tal acréscimo é perfeitamente escusado. E, mesmo que optássemos por um tal alargamento de sentido, teríamos de continuar a descrever a função mais geral desta instituição que se denomina teatro exactamente nos mesmos termos, isto é, teríamos de continuar a descrevê-la como uma função de diversão. É esta a função mais nobre que se nos depara para o teatro.

3

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, desde sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro tem justamente de se precaver nesse caso, não vá degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo aprazível, ou, melhor, susceptível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer fisiológica, quer psicológica. O teatro tem de poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, de entre todas, a que menos necessita de ser advogada.

4

O objectivo a que os Antigos, segundo Aristóteles, fazem obedecer as suas tragédias, não pode classificar-se nem de superior nem de inferior ao simples objectivo de divertir. Dizer que o teatro proveio do culto mais não é do que dizer que o teatro surgiu, precisamente, por se ter desprendido do culto; não adoptou dos mistérios a missão destes, adoptou, sim, pura e simplesmente, o prazer do exercício do culto. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objectivo o prazer. Quaisquer exigências ou concessões que, para além disto, façamos ao teatro, significam apenas que estamos a menosprezar o seu objectivo específico.

5

E, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera inferior como numa esfera superior, desde que com isso divirta o público.

6

Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres fortes (compósitos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem um apogeu, do mesmo modo que a noite comum, por exemplo, alcança o seu apogeu no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de consequências mais decisivas.

7

E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. O «demos» dos circos helénicos, sob o domínio da tirania, teve de ser recriado de uma maneira diferente da corte feudal de Luís XIV. O teatro tem tido de proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente.

8

Houve que dar às personagens proporções diversas, e também as situações tiveram de ser construídas segundo uma perspectivação diversa, conforme a natureza da diversão possível e necessária em cada forma de convívio humano. Há que narrar as histórias de uma maneira muito distinta para que os Helenos se possam divertir com a inevitabilidade da lei divina, cujo desconhecimento não livra da punição, ou os Franceses, com o gracioso auto-domínio que o código de deveres palaciano exige aos grandes senhores do mundo, ou os Ingleses da era isabelina, com o seu culto do indivíduo novo, totalmente liberto de inibições.

9

Não se deve também esquecer que a fruição de reproduções de espécie tão diversa quase nunca dependeu do grau de semelhança entre a imagem e o seu objecto. A inexactidão, e mesmo uma forte inverosimilhança, pouco ou nada importavam, desde que a inexactidão apresentasse uma certa consistência e a inverosimilhança conservasse um certo grau de semelhança. Bastava a ilusão de que o decurso das histórias se desenrolava compulsivamente, ilusão criada por toda a espécie de recursos teatrais e poéticos. Também nós fechamos de bom grado os olhos a tais discrepâncias sempre que nos consentem extrair das abluções espirituais de Sófocles, dos holocaustos de Racine ou dos instintos sanguinários de Shakespeare um proveito parasitário, apoderando-nos dos belos ou grandes sentimentos dos protagonistas dessas histórias.

10

Pois das múltiplas espécies de reproduções de acontecimentos significativos ocorridos no mundo dos homens, que, desde os Antigos até hoje, têm sido apresentadas no teatro e que, muito embora a sua inexactidão e a sua inverosimilhança, têm servido de diversão, há, ainda, hoje em dia, um número espantoso que também nos diverte a nós.

11

Ora, se constatamos a nossa capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas tão diversas (o que teria sido quase impossível aos filhos dessas épocas grandiosas), não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria da nossa época?

12

A nossa capacidade de fruição do teatro deve ter-se atrofiado, em relação à dos Antigos, muito embora a nossa forma de convívio se assemelhe ainda à sua no bastante para que, de uma maneira geral, essa fruição possa surgir da nossa parte. Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja, por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão, de si, grande contributo. A nossa fruição é, desta sorte, quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possantemente se abriram para aqueles que viveram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras, na elegância da sua efabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental delas desligada, em suma, nos ornamentos. Esses recursos poéticos e teatrais dissimulam, justamente, a sensação de desacerto que a história nos provoca. Os nossos teatros já não têm a capacidade ou o prazer de narrarem estas histórias, nem mesmo as do grande Shakespeare (que não são, ainda assim, tão antigas), com exactidão, isto é, tornando verosímil a associação dos acontecimentos. E a fábula é, segundo Aristóteles — e nesse ponto pensamos identicamente —, a alma do drama! Cada vez mais nos molesta o primitivismo e o descuido que encontramos nas reproduções do convívio humano, não só nas obras antigas, mas também nas contemporâneas, quando estas são feitas pelas receitas antigas. O nosso modo de fruição começa a desactualizar-se.

13

É a sensação de desacerto, que nos vem perante as reproduções dos acontecimentos ocorridos no mundo dos homens, que reduz o nosso prazer no teatro. A razão desse desacerto é o facto de a nossa posição em relação ao objecto reproduzido ser diversa da dos que nos antecederam.

14

Ao indagarmos que espécie de diversão (directa), que prazer amplo e constante o nosso teatro nos poderia proporcionar com as suas reproduções do convívio humano, não podemos esquecer que somos filhos de uma era científica. O nosso convívio como homens — a nossa vida, quer dizer — está condicionado, pela ciência, adentro de dimensões completamente novas.

15

Há algumas centenas de anos, houve umas quantas pessoas que, embora em países diversos, realizaram experiências equivalentes no sentido de arrancarem à Natureza os seus segredos. Pertencendo à classe industrial de cidades já então poderosas, transmitiram as suas invenções a terceiros, que as exploraram no domínio da prática, sem pedirem das novas ciências outra coisa senão lucro pessoal. Indústrias que, durante milhares de anos, se haviam mantido com processos quase inalterados, desenvolveram-se, então, espantosamente, em várias localidades; estas localidades ligavam-se umas às outras pela concorrência e englobavam em si, por toda a parte, grandes massas humanas, que, estruturadas de uma forma nova, iniciaram uma produção gigantesca. Em breve, a humanidade pôde revelar forças de uma amplitude até então nunca sonhada.

16

Dir-se-ia que a humanidade só agora se dispunha, unitária e consciente, a tornar habitável o astro em que vivia. Vários elementos naturais, tais como o carvão, a água, o petróleo, tornaram-se verdadeiros tesouros. Incumbiu-se o vapor de água de mover veículos; umas quantas pequenas faíscas e a vibração das coxas da rã denunciaram uma força da Natureza, uma força que produzia luz e transportava o som por sobre os continentes, etc. Era com um olhar novo que o homem, por toda a parte, olhava em derredor de si e inquiria como lhe seria possível utilizar para seu bem-estar tudo o que já de há muito conhecia de vista, mas que nunca utilizara. O meio ambiente transformava-se cada vez mais, de decénio em decénio, depois de ano para ano, e, mais tarde, quase de dia para dia. Eu próprio estou neste momento a escrever numa máquina que não era conhecida na altura em que nasci. Desloco-me nos novos veículos a uma velocidade que o meu avô não poderia sequer imaginar; não havia nada nesse tempo que se movesse tão rapidamente. E, além disso, elevo-me no ar, coisa que era impossível a meu pai. Podia já conversar com o meu pai havendo um: continente de permeio, mas foi só com o meu filho que vi as imagens móveis da explosão de Hiroxima.

17

Se bem que as novas ciências tenham proporcionado uma tão enorme modificação, e, sobretudo, a possibilidade de modificação do nosso ambiente, não se pode, na verdade, afirmar que estejamos imbuídos do seu espírito, que ele nos condicione a todos. O motivo por que a nova forma de pensamento e de sensibilidade não se impôs ainda às massas está no facto de a classe que justamente às ciências deve a sua supremacia — a burguesia — impedir que as ciências, que tão proveitosas foram na exploração e sujeição da Natureza, se apoderem de outro domínio ainda virgem, o domínio das relações dos homens entre si ao explorarem e subjugarem a Natureza. Esta tarefa, da qual dependem todas as outras, foi efectuada sem que os novos métodos de pensamento que a possibilitaram viessem esclarecer a relação recíproca existente entre aqueles que a efectuaram. A nova visão da Natureza não incidiu também sobre a sociedade.

18

Com efeito, as actuais relações entre os homens tornaram-se mais impenetráveis do que outrora. O gigantesco empreendimento comum em que estão empenhados parece desavi-los cada vez mais e mais, o aumento de produção causa aumento de miséria e com a exploração da Natureza somente lucram uns poucos e, precisamente, por estarem a explorar homens. O que poderia ser o progresso de todos torna-se a vantagem de alguns apenas, e uma parte crescente da produção é votada à criação de meios destruidores destinados a guerras poderosas, a guerras em que as mães de todas as nações, com os filhos apertados contra si, esquadrinham estupefactas o céu no rastro dos inventos mortíferos da ciência.

19

Os homens de hoje estão, perante as suas próprias realizações, exactamente como outrora, perante as imprevisíveis catástrofes da Natureza. A classe burguesa, que deve à ciência a sua prosperidade, prosperidade que transformou em domínio ao tornar-se sua beneficiária exclusiva, não ignora que, se a perspectiva científica incidir sobre as suas realizações, tal representa o fim do seu domínio. A nova ciência, que se debruça sobre a natureza das diversas sociedades humanas e que foi fundada há cerca de cem anos, mergulha as suas raízes na luta dos dominados contra os dominantes. Desde então, tem-se manifestado nos trabalhadores, para quem a grande produção é vital, algo que é, no fundo, como que um espírito científico; segundo esse espírito, as grandes catástrofes são consideradas como obra dos dominantes.

20

A ciência e a arte têm de comum o facto de ambas existirem para simplificar a vida do homem, a primeira, ocupada com a sua subsistência, a segunda, com proporcionar-lhe diversão. Na época vindoura, a arte extrairá diversão da nova produtividade, produtividade esta que em tanto pode melhorar a nossa existência e que, uma vez livre de obstáculos, pode vir a ser, em si própria, o maior de todos os prazeres.

21

Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica?

22

Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em proceder ao seu aproveitamento; perante uma árvore de fruto, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer uma revolução. As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a virem aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem connosco, os seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério.

23

Ao teatro só será, sem dúvida, possível assumir uma posição independente, se se entregar às correntes mais avassaladoras da sociedade e se se associar a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por efectuar grandes modificações nesse domínio. É sobretudo o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele se possam divertir proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. É possível que achem difícil remunerar a nossa arte, é possível que não compreendam, logo à primeira, a nossa nova forma de diversão, e, em muitos aspectos, teremos nós de aprender a descobrir aquilo de que necessitam e de que modo o necessitam; mas podemos estar seguros do seu interesse. É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência estão-no, com efeito, pela simples razão de estarem a ser mantidos à distância; para se apropriarem da ciência terão de desenvolver e pôr em prática, por si, desde já, uma nova ciência social. São estes os verdadeiros filhos de uma era científica como a nossa, cujo teatro não poderá desenvolver-se se não forem eles a impulsioná-lo. Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão terá de a tornar, também, seu tema; e é com um zelo muito particular que o deverá fazer, hoje em dia, pois por toda a parte vemos o homem a impedir o homem de se produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de ser recreado e de recrear. O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim lhe será possível e lhe será lícito produzir imagens eficazes da realidade.

24

Tudo isto vem facilitar ao teatro uma aproximação, tanto quanto possível estreita, com os estabelecimentos de ensino e de difusão. Pois, embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que lhe não confiram um carácter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação. Faz das reproduções da sociedade, que sejam válidas e capazes de a influenciar, uma autêntica diversão. Expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como actuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objectos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos que aqueles que de entre nós são os mais emotivos, os mais sábios e os mais activos extraem dos acontecimentos do dia-a-dia e do século. É nosso propósito recreá-los com a sabedoria que advém da solução dos problemas, com a ira em que se pode proveitosamente transformar a compaixão pelos oprimidos, com o respeito pelo amor de tudo o que é humano, ou seja, pelo filantrópico; em suma, com tudo o que deleita o homem que produz.

25

O teatro pode, assim, levar os seus espectadores a fruir a moral específica da sua época, a moral que dimana da produtividade. Tornando a crítica, ou seja, o grande método da produtividade, um prazer, nenhum dever se deparará ao teatro no campo da moral, deparar-se-lhe-ão, sim, múltiplas possibilidades. A sociedade pode mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um carácter associal, desde que lho apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim se nos revelam, com frequência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas, porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem, a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda a sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse caso a corrente a ser sua.

26

Para levar a bom termo um empreendimento desta ordem ser-nos-ia impossível deixar ficar o teatro tal como está. Entremos numa das habituais salas de espectáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando em derredor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a ideia de estarem a retesar os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxados por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados, por estarem deitados de costas, como diz o povo a propósito dos pesadelos. Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não vêem, fitam, e tão-pouco ouvem, escutam. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe as suas raízes na Idade Média, a época das feiticeiras e dos clérigos. Ver e ouvir são actos que causam, por vezes, prazer; estas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer actividade, parecem-nos, antes, objectos passivos de um processo qualquer que se está a desenrolar. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os actores; por isso desejaríamos, visto que tal estado de enlevo de forma nenhuma nos compraz, que os actores fossem antes tão maus quanto possível.

27

O mundo que é reproduzido e do qual são tirados excertos para a criação dos referidos estados de alma e emoções surge de coisas de tal maneira pobres e escassas — um tanto de cartão, um quanto de mímica e uma certa porção de texto — que nos é impossível deixar de admirar a gente de teatro; admiramo-la por conseguir,

com um decalque tão pobre do mundo, emocionar os espectadores muito mais intensamente do que o mundo propriamente dito.

28

E, no fundo, há que, desculpar, em certa medida, os actores, porque a verdade é que, com reproduções mais exactas do mundo, não lhes seria possível provocar os prazeres que lhes são comprados a troco de dinheiro e de celebridade; e ser-lhes-ia, também, impossível fazer aceitar no mercado as suas reproduções inexactas se as apresentassem de uma maneira menos mágica. A sua aptidão para retratar homens manifesta-se indiscriminadamente; são especialmente os patifes e as personagens menores que revelam traços da sua experiência e se diferenciam uns dos outros; as personagens principais, porém, devem conservar sempre um carácter geral, para que o espectador se possa mais facilmente identificar com elas. E, além disso, os traços característicos devem sempre pertencer a um campo restrito, adentro do qual qualquer pessoa possa dizer imediatamente: «Pois, é assim mesmo!» O espectador deseja usufruir de sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo, quando se escarrancha num cavalo de madeira de um carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, o prazer de se deixar levar e de passar junto de outras crianças, o sonho cheio de aventura de estar a ser seguida ou de estar ela própria a seguir outros, etc. A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a importuna, tão-pouco, o facto de a cavalgada se limitar a um pequeno círculo. Por sua vez, ao frequentador de teatro, o que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico.

29

Foi neste estado que demos com o teatro, ao procurarmos realizar os nossos intentos. E a tal estado se devia que os nossos esperançados amigos, a quem chamámos filhos do século científico, se encontrassem transformados numa massa intimidada, crente, fascinada.

30

Sem dúvida que desde há porventura meio século a esta parte lhes tem sido dado ver reproduções algo mais fiéis do convívio entre os homens, e, também, personagens que se rebelam contra determinados males sociais ou até contra a estrutura global da sociedade. O seu interesse pelo teatro foi, até, suficientemente forte para que, de livre vontade, se sujeitassem temporariamente a uma extraordinária redução da linguagem, da fábula e do seu nível intelectual, pois a aragem do espírito científico que então soprava fazia que os habituais motivos de encanto se desvanecessem. Mas tais sacrifícios não valeram muito a pena. O aperfeiçoamento das reproduções impedia um determinado tipo de prazer, sem que oferecesse outro em troca. O campo das relações humanas tornou-se evidente, mas não «claro». As sensações provocadas pela forma antiga (mágica) continuaram a ser também da natureza das antigas.

31

Tal como anteriormente, os teatros eram os recintos de recreio de uma classe que mantinha o espírito científico amarrado ao sector da Natureza, não ousando transferi-lo para o das relações humanas. E à percentagem mínima do público que era proletária e a que se juntaram, apenas acessória e precariamente, alguns intelectuais apóstatas, era ainda, também, necessário o velho tipo de diversão, que constituía um alívio para o seu dia-a-dia sempre estipulado.

32

Todavia, prossigamos avante! E seja de que maneira for! Saímos a campo para uma luta, lutemos pois! Não vimos já como a crença removeu montanhas? Não basta então termos descoberto que alguma coisa nos está a ser ocultada? Aqui e além puseram um véu, a encobrir certas coisas. É preciso arrancá-lo!

33

O teatro, tal como nos é dado ver actualmente, apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala). Édipo, que pecou contra alguns dos princípios que sustêm a sociedade da sua época, é executado; os deuses velam por que ele seja punido e não são susceptíveis de serem criticados. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela do seu destino, levam irresistivelmente a cabo as suas corridas para o abismo vãs e mortais, liquidam-se a si próprias; é a vida, e não a morte, que se torna obscena, aquando das suas derrocadas; a catástrofe não é susceptível de ser criticada. Sacrifícios humanos por toda a parte. Bárbaros divertimentos! Ora se os bárbaros têm uma arte, façamos nós uma outra!

34

Por quanto tempo ainda é que os nossos espíritos, deixando ao abrigo da escuridão os seus corpos compactos, terão de penetrar em todos aqueles espíritos fantásticos que estão sobre o estrado, para participar em uma prosperidade, que, «de outro modo», nos é negada? Que espécie de libertação será esta, se no final de todas as peças — que apenas para o espírito da época é feliz (a justa Providência, a disciplina da acalmia) — vivemos a fantástica execução que pune a prosperidade por ser excesso! É de rastos que nos adentramos no Édipo — aí se nos deparam ainda e sempre os tabus: a ignorância não evita a punição; no *Otelo,* pois o ciúme, ainda e sempre, nos move e tudo depende da posse; no Wallenstein, pois também nós devemos ser isentos numa luta de concorrência e leais, senão tal luta findará. Estes hábitos demoníacos são também fomentados em peças como *Os Fantasmas e Os Tecelões;* nelas, a sociedade como *milieu* surge, porém, envolta em maior problemática. É por coacção que recebemos as sensações, as ideias e os impulsos das personagens principais, e da sociedade recebemos apenas o que nos é dado pelo *milieu* em que as personagens se movem.

35

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as acções se realizam), mas sim que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

36

Tal contexto tem de poder ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diferentes estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o carácter de algo desde sempre existente, de algo, portanto, eterno. Nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer

jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efémera. (Para tal propósito, não podem, naturalmente, servir o colorido ou o folclore, empregados pelos nossos teatros para fazer sobressair, tanto mais acentuadamente quanto possível, a analogia das formas de acção dos homens das diferentes épocas. Indicaremos adiante quais os recursos teatrais a empregar.)

37

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de carácter social, que variem conforme a época, dificultaremos ao nosso espectador uma aclimatação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria tal e qual; dirá, quando muito: «Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias...» E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, assim, uma atitude critica.

38

As «condições históricas» não devem ser, evidentemente, consideradas, nem tão-pouco serão estruturadas, como poderes obscuros (segundos planos); são, sim, criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas). O que a acção nos mostra é que constitui, justamente, essas condições.

39

Se uma pessoa se exprime numa perspectiva histórica, se reage em conformidade com a sua época, e se, noutras épocas, reagiria diferentemente, não será, então, muito simplesmente, essa pessoa um protótipo de todas as outras? Cada pessoa reage, com efeito, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe a que pertence; quer tenha vivido noutra época, quer não tenha ainda vivido tanto tempo como outra quer viva já no ocaso da vida, a reacção é, sempre, infalivelmente, diversa, mas igualmente precisa e idêntica à de qualquer pessoa que se encontre na mesma situação e na mesma época; e será que tudo isto não nos leva a perguntar se não haverá, ainda, outras diferenças possíveis de reacção? Onde encontrar o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É pela imagem que o teremos de tornar patente a todos; e o processo para o conseguirmos será, precisamente, configurar na imagem a contradição. A imagem de perspectivação histórica será como que um esboço, pois em torno da figura em destaque indicará outros movimentos e outros traços. Ou, então, imaginemos um homem que está a fazer um discurso num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou que apenas diz frases que se contradizem, de maneira que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.

40

Tais imagens exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento. Este tem de dispor da possibilidade de realizar montagens fictícias na nossa construção, «descomutando» em pensamentos as forças motrizes sociais ou substituindo-as por outras; através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo «anormal» e as forças actuantes na circunstância perdem, por seu lado, a sua naturalidade e tornam-se susceptíveis de serem manipuladas.

41

Identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo um rio, vê, ao mesmo tempo, o seu leito primitivo e ainda vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou o volume da água fossem outros. Enquanto ele vê em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamento, uma nova espécie de diálogo entre os trabalhadores rurais à beira do rio. Do mesmo modo, o nosso espectador devia encontrar no teatro, envolvidos de esboços e ecos, os acontecimentos que se desenrolam entre os referidos trabalhadores rurais.

42

A forma de representação que foi experimentada no Teatro Schiffbauerdamm de Berlim, entre a primeira e a segunda guerra mundial, e cujo objectivo era apresentar imagens do tipo que temos vindo a referir, baseia-se no efeito de distanciação. Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciação, o objecto é susceptível de ser reconhecido, e parece, simultaneamente, alheio. O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam as suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciação de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciação tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objectivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos.

43

Os antigos efeitos de distanciação subtraem completamente o objecto reproduzido a uma intervenção do espectador, tornam-no inalterável. Quanto aos novos efeitos, estes nada denotam de bizarro — só uma visão que não seja científica classifica de bizarro o que é desconhecido. Os novos efeitos de distanciação têm apenas como objectivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente do libelo de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção.

44

O que já de há muito vem estando inalterado parece ser inalterável. Por toda a parte, as coisas que se nos deparam são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos de despender esforço algum na sua compreensão. Os homens encaram tudo o que entre si vivem como um dado humano preestabelecido. A criança que habita um mundo de senilidade fica a conhecer o que se passa nesse mundo; para ela, as coisas ir-se-ão tornando correntes precisamente sob a forma por que ocorrem. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar algo que esteja para além disso, desejá-lo-á como simples excepção. Mesmo que reconheça que o que a Providência lhe impõe é o que a sociedade providenciou, ainda a sociedade — esse poderoso conjunto de seres que lhe são similares — haverá de lhe parecer um todo maior do que a soma das partes, um todo em absoluto não susceptível de ser modificado; desta forma, tudo o que não é susceptível de ser influenciado lhe será, não obstante, familiar: e quem desconfia do que é familiar? Para que todos estes inúmeros dados lhe pudessem parecer duvidosos, teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se j a m a i s tivesse esperado que fossem dessa forma e nada entendesse do que se estava a passar; foi assim que se aproximou da noção de lei. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá se utilizar urna técnica que distancie tudo o que é familiar.

45

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialéctica materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas existem somente na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade c o n s i g o próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens, através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social.

46

Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efectuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não há que partir dele, há, sim, que tê-lo como objectivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta.

47

Para produzir o efeito de distanciação, o actor teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não intentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o actor não deve também pôr-se a si próprio em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, «magicamente», os olhares e, por vezes até, as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia a que nele se recorre. Que a dicção do actor não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O actor, mesmo que esteja a representar uma personagem possessa, não deve agir como possesso; como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possesso?

48

Em momento algum deve o actor transformar-se completamente na sua personagem. Para um actor com esta formação, seria descoroçoante um juízo como o que se segue: «Ele não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.» O actor tem de mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la apenas; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, tenha de se mostrar frio. Somente os sentimentos pessoais do actor é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.

49

O actor está em cena como uma personagem dupla —Laughton [2] e Galileu —, o sujeito que faz a demonstração — Laughton — não desaparece no seu objecto — Galileu. Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de «épica», não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não mais será velado aos olhos do público: em cena está, com efeito, Laughton, e mostra como imagina Galileu. Ao admirar Galileu, o público não esqueceria naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia, assim, as sensações e as opiniões do actor, completamente absorvidas pela personagem. O actor, neste caso, apossar-se-ia das opiniões e sentimentos da personagem, de tal forma que deles resultaria, na realidade, um padrão único, que nos imporia, depois, a nós. Para impedir que se dê tal atrofia, o actor tem de transformar o simples acto de mostrar num acto artístico. Utilizando uma forma de representação auxiliar, podemos completar com alguns gestos um dos aspectos da atitude dupla que referimos atrás — a do sujeito que mostra —, para lhe conferirmos evidência. Se o actor estivesse a fumar, largaria, de vez em quando, o charuto, para nos demonstrar ainda uma outra forma de comportamento da personagem simulada. Se dermos o devido desconto a qualquer precipitação e não pensarmos que tudo o que for lentidão é sinónimo de negligência, eis-nos perante um actor que nos poderá fazer abandonar, assaz facilmente, tanto aos nossos como aos seus próprios pensamentos.

50

Há mais uma outra alteração que é necessário efectuar na transmissão de reproduções por meio do actor, alteração essa que vem dar ao processo um carácter mais «profano». Assim como o actor não deve iludir o público de forma que este não o veja a si, mas à personagem fictícia no palco, também não deve simular que o que acontece no palco não é ensaiado, mas sim acontece pela primeira vez e é único. A distinção de Schiller, segundo a qual o rapsodo tem de conferir ao acontecimento que narra um tratamento que no-lo faça surgir como algo completamente passado, enquanto o mimo tem de conferir ao acontecimento que mima um tratamento que o torne completamente presente[3] ([1]), não revela actualmente qualquer pertinência. Ao representar, o actor deve fazer que a todos seja completamente evidente o facto de «já no princípio e no meio saber o fim», e deve «conservar, assim, uma tranquila e absoluta liberdade». Por meio de uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta, e apresentando o «agora» e o «aqui» não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas sim tornando-os distintos do «ontem» e do «algures»; a associação dos acontecimentos tornar-se-á, deste modo, mais evidente.

51

O que referimos é especialmente importante na apresentação de movimentos de massas ou em casos em que o meio ambiente sofra profunda modificação, como, por exemplo, em guerras e em revoluções. Ao espectador poderão ser, assim, apresentados tanto a situação global como o decurso global da acção. Ao ouvir, por exemplo, uma mulher falar, ser-lhe-á possível imaginá-la também a falar de outro modo, passada, por exemplo, uma semana, e ser-lhe-á possível imaginar também outras mulheres, nesse próprio momento, algures. Tal coisa será possível ao espectador se a actriz representar como se essa mulher tivesse vivido integralmente a época em que se insere e, agora, esteja a exprimir — só de lembrança, partindo da sua experiência dos acontecimentos ulteriores — o que, de entre as suas experiências, tem validade nesse momento. Só o que vem a ser posteriormente importante é que é válido em cada momento. Só é possível distanciar a personagem apresentada e mostrá-la como «precisamente esta personagem» e como «precisamente esta personagem, neste preciso momento» quando não se produz qualquer ilusão: nem a ilusão de o actor ser a personagem, nem a de a representação ser o acontecimento.

[2] Charles Laughton, colaborador de Brecht na América. *(N. da T.)*
[3] *Correspondência com Goethe,* 26-12-1797.

52

Neste ponto, há que renunciar, porém, a mais uma ilusão, a de que qualquer pessoa actuaria como a personagem apresentada. A sugestão de «eu faço isto» sofreu já uma transformação, passando a ser, antes, a de «eu fiz isto», e agora há que transformar a sugestão de «ele faz isto» na de «foi isto o que ele fez, e não outra coisa». É de uma excessiva simplicidade as acções ajustarem-se ao carácter e o carácter às acções; as contradições que as acções e o carácter dos autênticos homens acusam não poderão ser assim reveladas. Será impossível demonstrar as leis da dinâmica social em «casos ideais», pois a «impureza» (contradição) é, justamente, um atributo do movimento e de tudo o que é movido. É apenas necessário, absolutamente necessário, que se verifiquem, de uma maneira geral, condições de experiência, isto é, que haja possibilidade de conceber uma experiência contrária para cada caso, respectivamente. A sociedade é, assim, tratada como se o que faz fosse por ela feito a título de experiência.

53

E mesmo que no ensaio se possa utilizar empatia para com a personagem (coisa que é de evitar na representação), ela deverá ser somente empregada como um método de observação entre muitos. A empatia é útil durante o ensaio — pois não foi a empatia que levou, pelo desmedido emprego que dela fez o teatro contemporâneo, a um desenho caracteriológico refinadíssimo? A forma mais rudimentar de empatia manifesta-se quando o espectador pergunta apenas: «Como seria eu se isto ou aquilo me acontecesse a mim? Que efeito faria eu se dissesse isto e fizesse aquilo?», ou qualquer coisa semelhante. Mas o que o actor deveria perguntar era: «Em que circunstâncias é que eu já ouvi uma pessoa dizer isto?» ou «Quando é que vi uma pessoa fazer aquilo?», para assim, tirando daqui um elemento e dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderá ter-se também desenrolado. A unidade da personagem depende da forma como se contradizem entre si cada uma das suas particularidades.

54

A observação é um elemento essencial da arte de representar. O actor observa o seu próximo, com todos os seus músculos e nervos, num acto de imitação que é, simultaneamente, um processo de pensamento. Se efectuar uma simples imitação, f a r á, quando muito, transparecer o objecto da sua observação aos olhos do público, o que não bastará, pois o objecto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o actor deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem a mostrar o que fazem, como se elas lhe recomendassem que reflicta sobre o que fazem.

55

Sem juízos críticos e sem um objectivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que é que vale a pena saber? O actor que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são património da sua época, tem de os adquirir participando na luta de classes. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos os que põem a arte nos píncaros (mas só depois das contas arrumadas, claro). Mas é numa luta travada na Terra, e não nas nuvens, que se poderá decidir de tudo o que é de facto importante para o género humano; uma luta travada no «exterior», e não nas cabeças. A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. Não «ter partido», em arte, significa apenas pertencer «ao partido dominante».

56

A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá de ser efectuada fora do teatro. Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um acto de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação.

57

Prossigamos, analisando, por exemplo, como é que o actor ter de ler o seu papel em função dessa perspectiva. É importante que não o «compreenda» demasiado rapidamente. E, mesmo que descubra, logo à primeira vista, o tom mais natural para o seu texto, a maneira mais cómoda de o dizer, não deverá nunca pensar que as afirmações que tem a proferir são as mais naturais; deverá, sim, hesitar e recorrer às suas opiniões próprias de ordem geral, deverá ter em conta todas as outras afirmações possíveis, em suma, assumir a atitude de quem se admira. Deve assumir uma atitude assim para não definir demasiado cedo — isto é, antes de ter registado a totalidade das suas afirmações e, em especial, as das outras personagens — a sua personagem, à qual muito haveria depois a acrescentar, de certo; deve assumi-la, sobretudo, para incluir na estruturação da sua personagem a alternativa «não..., antes pelo contrário...», alternativa indispensável se se pretender que o público, que representa a sociedade, veja o decurso dos acontecimentos sob um prisma em que estes lhe surjam como susceptíveis de serem influenciados. O actor, em vez de lançar mão apenas ao que com ele se harmoniza, de «tudo o que é pura e simplesmente humano», deve sobretudo recorrer ao que lhe não é harmónico, ao especial. De par com o texto, terá de decorar as suas primeiras reacções, reservas, críticas e perplexidades, para que elas não venham a ser, porventura, banidas «por absorção» da configuração definitiva do seu papel e sejam, pelo contrário, conservadas permanecendo perceptíveis. Tanto as personagens como os elementos cénicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de o arrebatar.

58

A aprendizagem de cada actor tem de se processar em conjunto com a dos outros actores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é o Homem, mas sim dois homens. Também na vida real nos formamos uns aos outros.

59

Os maus hábitos que prevalecem nos nossos teatros ensinam-nos que uma das razões por que o actor reinante, a «estrela», sobressai é o facto de se fazer servir por todos os demais actores; ao dar à sua personagem uma feição terrível ou sábia, compele os parceiros a darem uma feição receosa ou atenta às personagens que figuram. Para que todos possam gozar desta vantagem, e para beneficiar a fábula, os actores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber umas das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. Convém; igualmente, que os actores vejam as suas personagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por urna pessoa de sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um actor cómico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cómicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o actor consolida, sobretudo, a incisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho. Assim, o senhor será somente senhor na medida em que o criado lho permitir, etc.

60

Quando a personagem surge entre as outras personagens da peça, já a sua estrutura foi submetida a inúmeras intervenções; o actor terá de decorar todas as conjecturas que o texto lhe tiver suscitado. Mas é sobretudo em função do tratamento que as o u t r a s personagens lhe dispensarem que fica a conhecer melhor a sua personagem.

61

Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionómica são determinadas por um «gesto» social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do «gesto» é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o actor, nesse caso, ao efectuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.

62

O actor apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais.

63

Para nos ser mais fácil conceber o conteúdo do gesto, percorramos as cenas iniciais de uma peça moderna, da minha autoria, *A Vida de Galileu Galilei* [4].
E, visto ser também nosso propósito verificar como as diferentes formas de exteriorização se esclarecem reciprocamente, partamos do princípio de que não se trata de um primeiro contacto com a peça. Esta principia com as abluções matinais de um homem de quarenta e seis anos, que as interrompe a certa altura para se pôr a vasculhar em livros e para dar ao jovem Andrea Sarti uma lição sobre o novo sistema solar. Para desempenhar esta cena, não é verdade que terás de saber que a peça termina com a ceia de um homem de setenta e oito anos, a quem esse mesmo aluno acabou, precisamente, de deixar para sempre? Encontramo-lo, então, modificado, modificação muito mais terrível do que a que poderíamos esperar que se produzisse durante este período de tempo. É com uma gula irrefreável que devora a c o m i d a , com o pensamento alheio a tudo o que não seja comer; desembaraçou-se da sua missão didáctica de uma forma ignominiosa, como se de um fardo se tratasse; e pensar que é o mesmo que outrora tomava distraído o leite do pequeno almoço, ávido de ensinar o jovem discípulo! Mas estará de facto distraído, ao tomar o leite? O prazer que sente em beber e em lavar-se não se identificará com o que sente devido aos novos pensamentos que o tomam? E não esqueçamos, também, que ele p e n s a pela voluptuosidade de pensar! Tal circunstância parece-te merecer apreço ou censura? Aconselho-te a que a apresentes como algo que merece apreço, uma vez que ao longo de toda a peça nada encontrarás que a revele desvantajosa para a sociedade e, sobretudo, porque tu próprio — assim o espero — és um digno filho desta era

[4] *Leben Des Galilei.*

científica. Nota bem, muitas e terríveis coisas se irão passar. O facto de o homem que saúda agora a nova era ser obrigado, no fim, a lançar-lhe um repto e de esta o repelir com desdém — se bem que expropriando-o, simultaneamente, da sua obra — relaciona-se directamente com esses acontecimentos. No que respeita à lição, terás de decidir se ela brota de um coração repleto que não consegue travar a língua e que diria o mesmo a quem quer que fosse, neste caso até a uma criança, ou se é esta que o tem de levar a revelar-lhe o seu saber, mostrando-se interessada, como boa conhecedora que é da sua personalidade. E pode também dar-se o caso de se tratar de duas pessoas que não conseguem conter-se, uma de fazer perguntas, a outra de responder; tal afinidade, a existir, seria interessante, pois haverá uma altura em que virá a ser gravemente lesada. Decerto concordarás em fazer, um tanto precipitadamente, a demonstração do movimento de rotação da Terra, que não é remunerada; surge então o discípulo estrangeiro abastado, que paga a peso de ouro o tempo do sábio. Embora este não mostre interesse pelos seus ensinamentos, Galileu não pode deixar de o atender, uma vez que se encontra sem quaisquer recursos; assim o vemos dividido entre o aluno abastado e o aluno inteligente, e o vemos escolher entre ambos com um suspiro. Pouco consegue ensinar ao novo discípulo, pelo que passa, antes, a receber deste ensinamentos; através dele toma conhecimento da existência do telescópio, descoberto na Holanda. Tira, assim, partido, à sua maneira, da perturbação que sobreveio ao seu trabalho matinal. Aparece, o chanceler da Universidade. A petição de Galileu solicitando aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade não dá de bom grado por teorias físicas a mesma quantia que paga pela teologia; dele, que se move num plano subestimado da investigação, apenas solicita algo que tenha utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira como apresenta o seu tratado, notarás que Galileu está habituado às recusas e às repreensões. O chanceler aponta-lhe o facto de a República conceder liberdade de investigação, se bem que remunerando mal; Galileu retorque que pouca coisa pode fazer com esta liberdade, desde que não disponha do necessário ócio, que provém de uma boa remuneração. Convém que não atribuas à impaciência de Galileu um carácter demasiado sobranceiro, senão a sua pobreza fica em segundo plano. Momentos depois, dás com ele preso a lucubrações que carecem de uma explicação. O arauto de uma nova era de verdades científicas pondera acerca da possibilidade de burlar a República, apresentando-lhe o telescópio como invenção sua. Constatarás, surpreso, que Galileu não vê mais do que uns quantos escudos nessa nova invenção; analisa-a somente para dela se apoderar. Porém, se passares à segunda cena, verás que, ao vender *à Signoria* de Veneza esta invenção, com um discurso que as mentiras aviltam, quase esqueceu o dinheiro, pois descobriu que o instrumento, além de ter um importância militar, é também valioso no campo da astronomia. A mercadoria que fabricou como que por «chantagem», chamemos-lhe assim finalmente, parece-lhe agora excelente para a investigação que tivera de interromper para a fabricar. Ao aceitar, lisonjeado, durante a cerimónia, as honras imerecidas, ao apontar ao sábio seu amigo as maravilhosas descobertas — repara bem na teatralidade com que o faz —, descobrirás nele uma excitação muito mais profunda do que a que foi provocada pela perspectiva de lucro pecuniário. E, mesmo que a sua charlatanice, a esta luz, pouco signifique, ela revela a que ponto este homem está decidido a escolher o caminho mais fácil e a utilizar a sua razão tanto de uma forma inferior como de uma forma superior. Uma prova mais significativa está iminente, e não é verdade que uma fraqueza conduz a outra fraqueza?

64

É com uma interpretação como a que acabámos de realizar, expondo o «gesto» que informa a acção, que o actor se apodera da personagem, ao apoderar-se da «fábula». Só a partir desta, do acontecimento global delimitado, consegue o actor chegar, como que de um salto, à personagem definitiva, que funde, em si, todos os traços particulares. O actor, depois de se ter escrupulosamente surpreendido com as contradições contidas nas diversas atitudes — consciente de que terá também de levar o público a surpreender-se com elas —, encontra na fábula, encarada como um todo, uma possibilidade de associação dos aspectos contraditórios. Na medida em

que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado, ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas certos e determinados interesses.

65

Tudo depende da «fábula», cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o actor desempenha ajusta-se, ao fim e ao cabo, a mais do que apenas àquilo que acontece; e, se há que ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se r e a l i z a num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na «fábula», composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.

66

Cada acontecimento comporta um «gesto» essencial: *Richard Glocester corteja a viúva da sua vítima; por meio de um círculo de giz, é descoberta a verdadeira mãe da criança; Deus aposta com o Diabo a alma do Dr. Fausto; Woyzek compra uma faca de baixo preço para assassinar a mulher*, etc. No que respeita à agrupação das personagens em cena e aos movimentos de grupo, há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse «gesto».

67

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fora num rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as junturas sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de neles intervir com os nossos juízos críticos. (E, a dar-se o caso de o carácter obscuro das relações causais se revestir para nós de interesse, haveria que conferir a essa circunstância um distanciamento suficiente.) Devemos, pois, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando--lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objectivo, a melhor maneira é adoptarmos títulos, como os que encontrámos no excerto precedente. Os títulos devem conter certeiras flechas, adentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crónica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro [5] de costumes. O tipo de representação a que os usos e os costumes são comummente submetidos suscita facilmente o efeito de distanciação. É possível apresentar uma visita ou a maneira de lidar com um inimigo, ou um encontro de amorosos, ou quaisquer convénios de ordem comercial ou política, como um costume típico em determinado local de acção. Apresentado deste modo, o acontecimento único e especial assume um aspecto «estranho», pois surge como algo geral, algo que se tornou um costume. Já o facto de se perguntar se é ao próprio acontecimento ou a qualquer aspecto dele que deverá ser dado o alcance de um costume distancia esse acontecimento. Nas barracas de feira geralmente designadas por «panoramas» encontramos um exemplo de estilo histórico poético. Como o acto de distanciar significa também conferir celebridade a um acontecimento, é-nos, assim, possível apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos de há muito, e como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto

[5] Sittenschilderung – cartaz, com pinturas versando os costumes, dos cantores ambulantes da Baviária (N.da T.)

algum, a tradição. Em suma, são possíveis muitas formas de narração. Algumas são-nos já conhecidas, outras estão ainda por inventar.

68

A determinação de qual o aspecto a distanciar e como fazê-lo depende da interpretação dada ao acontecimento global, interpretação pela qual o teatro pode e deve defender vigorosamente os interesses da sua época. Citemos como exemplo de uma interpretação deste tipo uma peça antiga, *o Hamlet.* A luz dos tempos que correm e em que estou a escrever estas linhas, tempos sangrentos e tenebrosos, à luz da existência de classes dominantes criminosas e de uma desconfiança generalizada na razão da qual continuamente se abusa, creio poder ler esta fábula da seguinte forma: está-se em tempo de guerra. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu, numa guerra de pilhagem, para ele vitoriosa, o rei da Noruega. Quando o filho deste, Fortinbras, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é também derrubado pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora de posse do trono, fazem que a guerra se desvie noutro sentido; as tropas norueguesas obtêm permissão de atravessar o território dinamarquês para realizarem uma incursão na Polónia. Mas o jovem Hamlet é então chamado pelo espírito do seu belicoso pai a vingar o crime contra ele perpetrado. Após uma certa hesitação em responder a um acto sangrento com outro acto igualmente *sangrento,* e estando, mesmo, disposto a partir para o exílio, encontra o jovem Fortinbras, que vai a caminho da Polónia com as suas tropas. Sugestionado por esse exemplo, volta a trás e, numa bárbara carnificina, liquida o tio e a mãe, e liquida-se a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Ao longo destes acontecimentos, vemos o jovem Hamlet, que já está, contudo, algo nutrido, utilizar, de forma absolutamente insuficiente, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wittenberg. Tal visão é para ele um obstáculo nas questões de carácter feudal às quais regressa. Perante *a praxis* irracional, a sua razão é por completo improcedente. Tomba, tragicamente sacrificado à contradição entre uma forma de raciocínio e outra forma de acção. Esta maneira de ler a peça (que admite mais de uma forma de leitura) poderia, a meu ver, interessar o nosso público.

69

Todos os avanços, toda e qualquer emancipação da Natureza, no domínio da produção, que levem a uma transformação da sociedade, todas as tentativas orientadas numa nova direcção, que têm vindo a ser empreendidas pela humanidade para melhorar o seu destino, conferem-nos um sentimento de triunfo e de confiança e proporcionam-nos a fruição das possibilidades de transformação de todas as coisas, quer a literatura nos descreva essas tentativas como tendo sido bem sucedidas, quer como malogradas. É exactamente isto o que Galileu exprime quando diz: «Em meu parecer, a Terra é algo muito nobre e digno de admiração, hajam em vista as muitas e variadas modificações e gerações que nela surgem, continuamente.»

70

A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciação adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o actor que tem de fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele relacionado. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos actores, cenógrafos, artífices das máscaras e dos guarda-roupas, músicos coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, não renunciando, evidentemente, por isso, à sua autonomia.

71

O gesto geral de mostrar, que sempre acompanha o objecto que está a ser mostrado em particular, é realçado por meio de apelos musicais dirigidos ao público nas canções. Os actores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto, devem sim destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cénicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação; ou emprego de títulos. A música, por seu turno, tem de resistir por completo à «sintonização» que lhe é geralmente exigida que a degrada, tornando-a um autêntico autómato subserviente. A música não deve acompanhar, a não ser por comentários. Não deve contentar-se com «exprimir-se», esvaziando-se, por tal, pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos. Eisler, por exemplo, cuidou de forma exemplar da associação dos acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do Entrudo do *Galileu Galilei,* para o desfile de máscaras das corporações, música que revela como a plebe deu às teorias astronómicas do sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, no *Círculo de Giz Caucasiano, o* modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade se pode transformar em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adoptar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas a sua única preocupação pode também ser a de tornar variada a diversão.

72

Tal como o músico readquire a sua liberdade não tendo de criar estados de alma que facilitem ao público abandonar-se irresistivelmente aos acontecimentos em cena, o cenógrafo passa igualmente a dispor de grande liberdade, se não mais tiver de conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões; estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real. No teatro judeu de Moscovo conseguiu-se o efeito de distanciação no *Rei Lear* com uma construção cénica que sugeria um tabernáculo medieval. Neher colocou Galileu à frente de projecções de mapas, documentos e obras de arte da Renascença. No Teatro Piscator, Heartfield empregou em *Tai-Yang Desperta* um fundo de bandeirolas giratórias com dísticos que indicavam as modificações da situação política, desconhecida, por vezes, das pessoas em cena.

73

Também à coreografia advêm, de novo, obrigações de carácter realista. É um equívoco afirmar, como se tem feito ultimamente, que a coreografia não é chamada para uma reprodução dos «homens tal como são na realidade». A arte, quando espelha a vida, fá-lo com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa-o sim quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em ideias e impulsos, naufraga na realidade. É, evidentemente, necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objecto, mas sim que a intensifique. Mas, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do «gesto» não pode prescindir da coreografia. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já, em si, efeitos de distanciação, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula.

74

Há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma «obra de arte global», na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas sim a promoverem, nas suas diversas formas, e em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que entre si devem manter consistem em se distanciarem reciprocamente.

75

Mais uma vez deve ser, aqui, lembrado que essa missão é a de recrear os filhos de uma era científica, entretendo-lhes os sentidos e proporcionando-lhes alegria. Não serão nunca demasiadas as vezes que repetiremos, a nós próprios, Alemães, esta recomendação, pois, entre nós, tudo resvala muito facilmente para o plano do imaterial e do abstracto, a ponto de nos pormos a falar de uma mundividência, mesmo depois de o mundo se ter já desintegrado. O próprio materialismo, entre nós, quase não vai além de uma ideia. Do prazer sexual extraímos deveres conjugais, o prazer artístico está ao serviço da «cultura», e aprender não significa conhecer aprazivelmente, mas sim aferrar o nariz ao objecto do conhecimento. Nada do que fazemos representa um esforço aprazível, e, para justificarmos os nossos actos, não invocamos o que gozámos com isto ou com aquilo, mas sim quanto suor nos custou.

76

Há ainda outra questão a abordar: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É necessário que o gesto de entregar algo já concluído esteja sempre subjacente à representação propriamente dita Perante o espectador surge, agora, tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições; as reproduções concluídas devem, pois, ser apresentadas com absoluta lucidez, para que possam ser recebidas com lucidez.

77

Ou seja, as reproduções devem ceder passo ao que está a ser reproduzido, ao convívio dos homens, e o prazer da sua perfeição deve ser elevado ao nível de um prazer superior; prazer que deriva da circunstância de as normas que se manifestaram neste convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples acto de olhar. No seu teatro o espectador poderá recrear-se, como se de uma diversão se tratasse, com as tremendas e infindáveis canseiras que lhe hão-de dar o sustento e com o pavor da sua interminável transformação. Num teatro deste tipo, o espectador tem a possibilidade de se formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a que a arte nos proporciona.

et 353 [VII, 1]

*

No teatro de uma era científica é possível tornar a dialéctica um prazer. A surpresa de uma evolução que progride logicamente ou se desenvolve por saltos, a instabilidade de todas as situações, o humor das contradições, etc., tudo isto significa fruição da vitalidade do homem, das coisas e dos acontecimentos (em processo) e estimula tanto a arte de viver como a alegria de viver.
Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes — a arte de viver.

Aditamentos ao Pequeno Organon[*]

(§3) Não se trata apenas de a arte transformar numa fonte de prazer aquilo que dá a estudar. Numa época em que se adquirem conhecimentos com o intuito de os revender pelo

[*] Escritos por Brecht em 1954, motivado pela prática do Berliner Ensemble. Para alguns dos parágrafos destes aditamentos, Brecht deixou a indicação do parágrafo do Pequeno Organon a que deveriam associar-se. No início desses parágrafos indica-se entre parêntesis o parágrafo do PO correspondente.

mais alto preço e em que nem um preço elevado impede aqueles que pagam de serem exploradores, é necessário manter, nitidamente, em toda a sua importância, a contradição entre aprender e ter prazer. Só quando as cadeias impostas à actividade produtiva forem quebradas é que o estudo se poderá transformar em prazer e o prazer ser estudo.

(§4) Se agora se abandona o conceito de «teatro épico», ele não deixa por isso de representar, hoje como ontem um passo no sentido de uma experiência vivida em total consciência. Mas este conceito é demasiado pobre e demasiado vago para o teatro que temos em mente; a sua definição tem que ser mais precisa e o seu rendimento melhor. Além disso, opôs-se de maneira demasiado estática ao conceito de teatro dramático. Contentámo-nos demasiadas vezes e de forma muito ingénua em supor como um facto «evidente» que o teatro dramático apresentava sempre acontecimentos que se desenrolavam com todos os sinais, ou com muitos sinais, do presente imediato! (A mesma maneira de pensar levou-nos a defender, ingenuamente, e correndo grandes riscos, que com todas as nossas inovações, continuávamos a fazer teatro em vez de, por exemplo, uma demonstração científica.

(§4) O próprio conceito de «teatro da era científica» é demasiado estrito. O *Pequeno organon para o teatro* conseguiu explicitar de modo satisfatório o que se pode entender por era científica, mas o próprio termo, do modo como é usado, está por demais estafado.

(§9) Sem idealizações da realidade, sejam elas de tendência «positiva» ou «negativa», os criadores não conseguem fornecer prazer; mas podem-no com idealizações completamente falsas, engendradas com base em ideias falsas, de modo que as indicações que se retiram das representações são inutilizáveis para a realidade de que são a imagem, que as impulsões que delas se retira, *[interrompido]*

(§12) O prazer que nos proporcionam as peças antigas é tanto maior quanto mais capazes formos de nos entregarmos aos prazeres próprios do nosso tempo. Eis por que devemos fazer do sentido da história, de que precisamos também para apreciar as peças modernas, um verdadeiro prazer sensual[6].

(§19) No tempo das revoluções, terríveis e fecundas, as noites das classes declinantes confundem-se com as madrugadas das classes ascendentes. São os crepúsculos em que o pássaro de Minerva levanta voo.

(§45) O teatro da era científica pode fazer da dialéctica uma fonte de prazer. As surpresas que reservam a evolução lógica ou os progressos por saltos, assim como a instabilidade de todas as situações, o humor das contradições, etc. são outros tantos prazeres ligados à vitalidade dos homens, das coisas e dos *processus*, que estimulam a arte e alegria de viver.
Todas as artes contribuem para a maior de todas: a arte de viver.

(§53) Por muito que a nossa prevenção possa parecer apodíctica, a nossa geração tem interesse em ouvi-la e em evitar, na representação, identificar-se com o personagem da peça. Mas por mais determinação que ponha no cumprimento deste preceito, não lhe é possível segui-lo estritamente. Chega-se assim rapidamente a esta contradição verdadeiramente lacerante: viver o papel ou representá-lo, identificar-se com o personagem ou mostrá-lo, justificá-lo ou criticá-lo, contradição que exigimos para induzir a atitude crítica.

(§53) Espíritos pouco educados deram da contradição entre representar (mostrar) e viver (identificar-se com) a seguinte interpretação: o trabalho do actor compreenderia ou uma ou outra, como se o *Pequeno Organon* recomendasse apenas representar, e o antigo modo recomendasse apenas viver o papel. Na realidade trata-se, bem entendido, de dois procedimentos antagonistas que encontram a sua unidade no trabalho do actor: o seu trabalho não comporta simplesmente um pouco de um e um pouco do outro, e os seus efeitos mais autênticos nascem da luta e da tensão destes dois contraditórios, como da sua profundidade. A redacção do *Pequeno organon* é parcialmente responsável pelo malentendido; induziu algumas

[6] Quando os nossos teatros montam peças de outra época, têm por costume escamotear as oposições , colmatar as distâncias, apagar as diferenças. Que acontece então com o prazer de sobrevoar do alto, de descobrir as distâncias e as diferenças? Prazer que também nos é dado por aquilo que nos é próximo e próprio?!

vezes em erro pelo facto de ter acentuado com excessiva impaciência e de forma demasiado exclusiva « o aspecto principal da contradição»[7].

(§55) Mas a arte dirige-se a todos; com a sua lira, defrontaria feras. E muitas vezes estas deixam-se seduzir! Ideias novas, manifestamente fecundas (saber quem colheria os seus frutos importa pouco), surgem muitas vezes das classes em ascensão para os «da alta» para se apoderarem de espíritos que melhor fariam em precaver-se contra elas para preservar os seus privilégios. Porque os membro duma classe não estão de modo nenhum imunizados contra as ideias que lhe são contrárias. Assim como os membros da classe oprimida podem render-se às ideias dos seus opressores, membros das classes opressoras se rendem às ideias dos oprimidos. Em certas épocas, as classes lutam pela direcção da humanidade, e o desejo apaixonado de pertencer aos pioneiros e de progredir mantém-se forte naqueles que não estão completamente pervertidos. Não foi apenas por estar sob o charme do veneno que a corte de Versailles aplaudiu Fígaro.

et 384 [VII, 2]

[Outros aditamentos ao «Pequeno Organon»]

A *fábula* não é constituída apenas por uma história retirada da vida em comum dos homens, tal como poderia ter-se desenrolado na realidade; é feita de *processus* agenciados de modo a exprimirem a concepção que o autor da fábula tem da sociedade. Assim, os personagens não reproduzem pura e simplesmente pessoas vivas, são construídos em função de ideias.

O saber que os actores beberam na sua experiência e nos livros entra em contradição frequente com os *processus* e os personagens agenciados pelo autor. Essas contradições, os actores deverão registá-las e conservá-las na sua representação. Têm que ir beber ao mesmo tempo na realidade e na obra de ficção porque, tal como o trabalho do autor, o seu trabalho tem que dar conta de toda a riqueza e actualidade da realidade, a fim de fazer sobressair claramente aquilo que a obra apresenta de particular ou de universal.

O estudo do papel é ao mesmo tempo um estudo da fábula, ou, mais exactamente, o estudo do papel deve ser em primeiro lugar e sobretudo um etapa na elaboração da fábula. (O que é que acontece a este homem? Como é que ele reage? Que faz ele? Com que opiniões se defronta? etc.)

Para isso o actor tem que mobilizar o conhecimento que tem do mundo e dos homens, ao mesmo tempo que coloca as suas questões como um dialéctico. (Há certas questões que só os dialécticos colocam.)

Exemplo: um actor tem que fazer o papel de Fausto. As relações amorosas entre Fausto e Margarida tomam um caminho funesto. A questão que se põe: passar-se-ia de outro modo se Fausto casasse com Margarida? Normalmente essa questão não se coloca, porque demasiado banal, trivial, burguesa. Fausto é um génio, um grande espírito que aspira ao infinito. Como é que alguém se atreveria a perguntar: porque é que não casa com ela? Mas as pessoas simples fazem essa pergunta, e esse simples facto deve levar o actor a fazê-la também. E depois de ter reflectido um pouco, dar-se-á conta que essa pergunta era muito necessária e proveitosa.

Bem entendido, é preciso começar por estabelecer em que condições se desenrola esta história de amor, que relação tem ela com a fábula inteira, qual é o seu alcance para a ideia fundamental. Fausto desviou-se dos esforços «elevados», abstractos, «puramente espirituais» que tinha encetado para gozar a alegria de viver e consagra-se a experiências terrestres puramente sensuais. Eis que as sua relações com Margarida toma uma direcção funesta: entra em conflito com ela, a união transforma-se em divórcio, o prazer torna-se dor. O conflito acaba na destruição total de Margarida, o que afecta gravemente Fausto. No entanto, só se consegue dar uma representação justa deste conflito se nos apoiarmos noutro, de dimensões bem maiores, que domina toda a obra, nas suas duas partes. Foi graças à ajuda do diabo que Fausto escapou à contradição dolorosa entre as aventuras «puramente espirituais» e os apetites não apaziguados, não apaziguáveis, da «pura sensualidade». Na esfera «puramente sensual» (a história de amor), ele debate-se com o mundo exterior representado por Margarida e tem que a destruir para se salvar. A solução da contradição principal é dada no fim da obra e então, e só então, ela esclarece o significado e a importância das contradições secundárias.

[7] Mão Tse-Toung, *Da contradição*: dos dois aspectos duma contradição um é necessariamente o mais importante.

Fausto tem que abandonar a sua atitude parasitária de puro consumidor. O trabalho produtivo em proveito da humanidade reconcilia a acção espiritual e a acção sensual, a produção da vida engendra a alegria de viver.

Regressando agora à nossa história de amor, vemos que um casamento, por muito banalmente burguês que fosse, impossível para o génio e contrário à sua carreira, teria no entanto, de certo modo, sido a melhor solução, a mais produtiva, porque, nesse momento preciso da história, uma tal união teria permitido à mulher amada viver alegre em vez de ser destruída. Nesse caso, Fausto já não seria provavelmente Fausto, teria ficado prisioneiro (percebe-se depressa) da mesquinhez da vida quotidiana, etc.

O actor que fizer com coragem a pergunta das pessoas simples poderá por isso fazer desse casamento que não acontece uma fase bem delimitada da evolução de Fausto. Caso contrário, contribuirá simplesmente, como é costume, para mostrar que nesta terra quem quer que aspire aos píncaros tem obrigatoriamente que fazer sofrer; que o trágico da vida consiste e consistirá sempre no facto que todo o prazer e toda a evolução se pagam; em suma, limitar-se-á a ilustrar a mais bárbara e burguesa das máximas: para fazer omeletas tem que se partir os ovos.

As representações do teatro burguês tendem sempre para apagar as contradições, para simular a harmonia, para idealizar. As situações são representadas como se não pudessem ser diferentes; os caracteres tornam-se individualidades, no sentido etimológico do termo, indivisíveis por natureza, duma «única massa», afirmam-se, mesmo nos contextos mais diversos e até, no fundo, na ausência de qualquer contexto. Quando há uma evolução, ela é sempre gradual, nunca ocorre por saltos e fica sempre encerrada dentro de limites estreitos que não podem, de forma alguma, ser derrubados.

Nada disso corresponde a uma qualquer realidade e tem que ser rejeitado por um teatro realista.

Uma utilização verdadeira, profunda, actuante do efeito de distanciação implica que a sociedade considere a sua situação actual como histórica: como susceptível de progresso. Os verdadeiros efeitos de distanciação têm um carácter combativo.

Para que nasça uma fábula autêntica é muito importante que se represente primeiro de forma simples as cenas na ordem da sua sucessão, com a experiência que vem da vida, mas sem se ter grandemente em conta as cenas que se seguem ou mesmo o sentido geral da peça.Com efeito, como cada cena conserva o seu sentido particular, como ela representa (e esgota) uma diversidade de ideias, a fábula pode desenvolver-se de maneira contraditória. Expressa na sua verdade através dos seus desvios e dos seus saltos, ela consegue evitar a banal idealização (uma palavra arrasta a seguinte) e a execução de fragmentos que, desprovidos de qualquer autonomia, se encontram postos ao serviço exclusivo duma conclusão em que tudo está resolvido.

Citemos *Lenine*: «A condição do conhecimento de todos os fenómenos do universo no seu «auto-desenvolvimento», na sua evolução espontânea, no seu serem vivos, é reconhecer que eles constituem uma unidade de termos contraditórios[8].»

É absolutamente indiferente saber se a função principal do teatro é propiciar um conhecimento do mundo, mas o que é certo é que o teatro tem que dar representações do mundo e que essas representações não devem induzir em erro. E se a tese de Lenine é justa, essas representações só serão satisfatórias se os seus autores conhecerem a dialéctica (e a derem a conhecer).

Objecção: e então a arte que retira o seu efeito de representações toscas, fragmentárias, obscuras? A arte dos primitivos, dos loucos e das crianças?

Talvez seja possível deter um saber e um uso desse saber tais que permitam retirar algum proveito dessas representações, mas, para nós, subsiste a suspeita de que representações demasiado subjectivas do mundo engendram consequências associais.

Se, a propósito da nossa nova arte, partimos da ideia que aprender é uma alegria, isso resulta sem dúvida do facto de, enquanto proletários, termos sido durante muito tempo impedidos de aprender para continuarmos proletários, em suma, do facto que aprendeer é a

---

[8] Lenine: *Sobre a dialéctica.*

condição e a consequência da nossa vitória de classe, e do facto que enquanto trabalhadores intelectuais, estávamos impedidos de aprender para além do estado dominante, do capitalismo.

Alguns historiadores da literatura viram nos títulos que figuravam no início das cenas de *Coragem* e das canções do *Círculo de Giz* meros sublinhados escusados de que o público depressa se cansaria. Não são mais sublinhados escusados que os coros das tragédias antigas. Na medida em que contêm anúncios[9].

et 387 [VII, 3]

Defesa do Pequeno organon

Vê-se na maior frieza do jogo teatral um enfraquecimento do efeito, que se associa com a decadência da classe burguesa. Para o proletariado, exige-se alimento mais consistente, um drama «com sangue» que arrebate imediatamente e no qual as contradições se entrechoquem com estrondo, etc. Na minha juventude, é verdade, as pessoas pobres dos arrabaldes onde cresci tinham o arenque salgado por um alimento fortificante.

et 390 [VII, 4]

[9] Ver o parágrafo 67. A comparação com os coros das tragédias gregas só em parte é acolhível na medida em que estes, para lá da sua função de «sublinhados», comentam a acção e recordam com frequência a lei da Cidade (como os «Velhos Tebanos» na *Antígona*). A referência aos prólogos, comuns a Eurípedes e a Brecht, por exemplo, teria sido mais convincente no caso presente.